

Vilancicos portugueses do século XIV ao XVIII

RUI BESSA rube@ese.ipp.pt

A primeira intenção deste artigo é avivar o conhecimento do vilancico, género poético-musical que permaneceu, durante quase dois séculos, no esquecimento da História da Música nacional. Canção genuinamente peninsular, o vilancico português foi mesmo o género mais profusamente conhecido e executado em Portugal, nos séculos XV ao XVIII, e que teve enorme aceitação na Igreja, na corte, na nobreza e no povo. Apesar de pouco conhecido, o vilancico, que começou popular e profano, assumiu-se depois sacro-profano ao entrar nos templos e acabou por ser religioso e imprescindível nos serviços litúrgicos do Ofício e da Missa. Foi motivação para que as igrejas se enchessem de devotos, que procuravam nele o fortalecimento da Fé; de não devotos, que corriam aos templos para os ouvir e ver a espectacularidade com que eram cantados e representados. Esteve presente nos serões e festas comemorativas dos palácios da corte e dos fidalgos. Os dramaturgos, de então, deram-lhe grande relevo ao incluí-lo nas suas peças teatrais. É justo, por isso, que se dê ao vilancico a atenção que merece para que, cada vez mais, seja conhecido e executado. Este é o principal objectivo deste artigo.

A SUA EVOLUÇÃO E PRESENÇA NO TEATRO E NA IGREJA

Pode definir-se o vilancico primitivo como uma canção formada de pequenos textos poéticos (vilancetes) de frases curtas e de carácter estritamente popular e profano, musicados com melodias muito simples que o povo cantava nas ocasiões festivas e no seu quotidiano. (Bessa, 2001:22).

Começou por se chamar “chansoneta”, nome que passou a coexistir com o de “vilancico” que lhe foi dado nos finais do século XV e a que se refere Juan del Enzina “y si tiene dos pies llamamosle también mote o villancico” (cit. in Pope, 1980: 767).

O termo “vilancico”, dado a uma canção em que o refrão era composto de dois ou três versos, provinha, no mais aceite sentido etimológico, de “vilhano” (Pope, 1980) – camponês em castelhano. A temática relaciona-se com elementos campestres e profanos e, aquando do seu aparecimento nos finais do século XIII ou princípios do XIV, não indicava qualquer origem de índole religiosa.

Apesar das influências que recebeu doutras canções – zéjel árabe, virelai francês e balata italiana – não perdeu as características de genuinamente peninsular, conservando os sentimentos e simplicidade expressos no texto e na música, embora na estrutura muito se assemelhem.

O vilancico, simples, popular e profano, foi a canção escolhida pelo povo que a cantava e dançava nas romarias e preferido pelos nobres para animar os serões da corte e palácios.

Pelo sentido místico que adoptou, foi aproveitado pela Igreja acompanhando, durante o século XV, os autos religiosos, primeiro fora e, depois, dentro dos templos e toma lugar nos actos litúrgicos durante a reza das Matinas, apesar da grande oposição da Igreja conservadora.

O franco desenvolvimento do vilancico a partir do século XV deve-se, primeiro, à sua simplicidade e gosto popular e, depois, ao aproveitamento eficaz que dele fez a Igreja e, ainda, à sua utilização pela nobreza durante as celebrações profanas.

Pelos meados do século XVI, o vilancico profano começou a ser contrafactado "*à lo divino*" (Brito e Cymbron, 1992: 90). As Capelas, as Sés Catedrais e os Mosteiros viram-se na necessidade de o tornar religioso e aproximá-lo dos serviços litúrgicos. Fez-se, então, sacro-profano. Progride e é muito solicitado, quer como religioso para actos litúrgicos, quer como laico para festas profanas.

Inova-se, com algumas influências da "villanela", a caminho do Renascimento e do Barroco. Renascentista, é conferida à sua música uma expressividade intensa e aos textos uma carga emocional muito elevada.

Vieira Nery qualifica-o de "maneirista", classificação que lhe advém dos textos comoventes, de expressão dramática (Nery e Castro, 1991).

Com a aproximação do século XVII, o vilancico evolui para uma característica que, embora não perdendo o seu carácter popular, compõe-se para ser ouvido e visto como espectáculo e não destinado à participação activa da assembleia dos fiéis nos serviços litúrgicos.

O estilo maneirista e a admissão de elementos barrocos passam a estar e continuam presentes, quer nos poemas mais longos, quer na música mais elaborada dos vilancicos.

Enquanto se dá esta evolução no estilo, também a estrutura poética renascentista do vilancete e cantiga, simples e curta, com duas secções: mote (A), em que o poeta expressa a ideia temática e copla (B), em que a ideia é desenvolvida ou explicada (Quadro 1);

<i>Modelo de estribilho</i>	<i>Formas</i>	<i>Estribilho</i>	<i>Copla</i>	
			<i>Mudança</i>	<i>Volta</i>
2 versos	poética musical fixa	a a (A)	b b (B B)	b a (A)
3 versos	poética musical fixa	a b b (A)	c d c d (B B)	d b b (A)
4 versos	poética musical fixa	a b b a (A)	c d c d (B B)	a b b a (A)

Quadro 1

passa a ser mais longa, com um estribilho formado por uma “introdução e uma “responção”, enquanto a copla, de uma só, passa a n de coplas com n de mudanças (Quadro 2).

Forma musical	Estribilho	Copla	
		mudança	volta
Renascentista	A	B B	A
Barroca	A A	n x B	A` ou A A`

Quadro 2

Se houve mudanças estruturais do texto, também a música toma dimensões maiores no estribilho que nas coplas. Quer numa quer noutra, a sua qualidade “eleva-se nitidamente acima da de outros géneros cultivados nesse período” (Stevenson, 1976: IX). Aproxima-se musicalmente da cantata barroca à maneira italiana (Nery, 1997), com a introdução da policoralidade, de solos e duetos e partes instrumentais (Carlos Brito, 1989).

TEXTO

Em meados do século XIV iniciou-se um movimento de independência, lento mas progressivo, do idioma português. O vilancete e a cantiga, géneros poéticos associados ao canto, passam por um difícil desenvolvimento entre os meados do século XIV e meados do XV, porque o mecenatismo da corte e da nobreza deixou de proteger os poetas para favorecer os cronistas.

As canções não seguiram a estrutura formal da poesia trovadoresca, mas retomam dela o lirismo de natureza amorosa, enquanto vão assumindo uma temática de sabor campesino.

Após este período de quase estagnação poética, ressurgem os mecenas que impulsionam o desenvolvimento do vilancico e aviva o idioma luso.

A poesia cortesã retoma o tema do amor, da ansiedade, da tristeza da despedida e da saudade, constantemente tratado na lírica trovadoresca, mas a que os poetas quinhentistas deram um carácter mais realista e mais sentido. Os vilancicos, de então, valorizaram-se pela música e pelos textos, que mostravam o mesmo lirismo e a mesma paixão amorosa da lírica camoniana.

O mote da canção de João Roiz Castel’Branco, (in Resende, 1516) tratada com música à maneira de vilancico:

*Senhora, partem tão tristes
Meus olhos por vos, meu bem,
Que nunca tão tristes vistes,
Outros nenhuns por ninguém.*

Esta canção é bem o exemplo da emoção lírica vivida no ambiente cortesão a que os vilancicos deram expressão. Dão a conhecer, também, o que eram os famosos serões da corte em que fidalgos e damas se divertiam, cantavam, improvisavam, zombavam, declaravam o amor que sentiam e dançavam à sua música.

Por outro lado, coexistia com o profano um vilancico de natureza religioso, que se desenvolvia e representava na igreja, nas festividades mais importantes, sobretudo do Natal, da Páscoa e as relacionadas com a Virgem Maria. São estes vilancicos de índole religiosa que, no último terço do século XVI, são tratados com determinada expressividade musical que dá aos seus textos a visão profunda da emoção que contêm. É a música maneirista que traz à luz o grau elevado dos sentimentos emocionais presentes nos vilancicos da Semana Santa e os dedicados ao sofrimento da Virgem Maria durante a Paixão (Brito e Cymbron, 1992).

A forma musical do vilancico de Seiscentos, aliás como o de Quinhentos, condicionava-se à forma literária e ao conteúdo dos poemas. Mas se o maneirismo criou uma música expressiva em concordância com o sentido emocional do texto, já no século XVII se compunha, para o vilancico religioso, profano ou sacro-profano, uma música de alto nível a contrastar com a qualidade muito inferior dos textos, o que leva a reconhecer-se que se deva prestar mais atenção à música que aos textos, na sua maioria composições contorcidas, rebuscadas e de qualidade literária inferior (Querol, 1954; Donato, 1929; Remédios, 1923; Villanueva; 1994).

NO TEATRO

Até aos princípios do século XVI conhecem-se algumas manifestações de carácter teatral que se representavam fora ou dentro das igrejas, nos palácios e nas ruas, mas não se encontram peças de teatro propriamente dito.

A Igreja aproveitou a religiosidade da Idade Média para fomentar alguns géneros de representações – mistérios, laudes e milagres – como motivação da Fé dos fiéis. Outros espectáculos teatrais de índole litúrgica – autos religiosos – realizavam-se por ocasião das festas mais significativas do Natal e Páscoa, no adro da igreja, normalmente encenados, em que passavam figurantes reais de pastores, camponeses, gente do povo. Estas personagens traziam consigo danças e cantares.

Os vilancicos, de gosto popular e campesino e de algum misticismo religioso, eram escolhidos, cantados e, por vezes, dançados, acompanhados ao som de instrumentos, durante a exibição dos autos religiosos. Quando estes foram admitidos no interior das igrejas, os vilancicos acompanharam-nos e tudo indica que, pela aceitação que os fiéis lhes davam,

passaram a fazer parte de todas as manifestações e actos religiosos, dando-lhes um ar sacro-profano. Admite-se, como seguro, que estas representações religiosas, que se faziam “cõ todas as festas de folia, chacotas, danças” (Nicolaõ, Dom, 1668: 193), usavam vestimenta adequada à acção, evidenciando, assim, um “género teatrado”.

É, porém, com toda a certeza, nos salões da corte e dos palácios, durante os saraus, que os vilancicos profanos se apresentam como manifestações bem próximas do teatro e que, com credibilidade, vão influenciar, de algum modo, o aparecimento do “teatro gilista”.

Na verdade, num ambiente cortesão de festa e euforia, o vilancico criava ambientes líricos pela temática do amor, momentos de riso pela sátira, às vezes exagerada, em que a crítica mordaz dos poetas cortesãos desmascaravam, com primor, as fraquezas amorosas, a vaidade desmedida dos nobres e a vida mundana de muitos clérigos, como se depreende dos cancioneros e da obra de Gil Vicente. Tudo num ambiente de representação teatral, onde não faltariam, como era uso de então, uma rica encenação e figurantes luxuosamente vestidos.

Por outro lado, é verdade aceite que o canto e a dança eram expressões teatrais no tempo e, quando evoluíam nos salões da corte e dos palácios, tornados palcos com encenação requintada, mais se afiguravam como realidade teatral. Ora os vilancicos, em que se encontram expressões como “bailemos”, “dancemos” e “cantemos”, aparecem-nos como uma aproximação a “obra teatral”.

Nada repugna, pela encenação que os rodeia, pelo aparato do guarda-roupa usado pelos intervenientes e pelas danças que originam, considerá-los obras simples de teatro no sentido mais lato do termo. A prova-lo vê-se a sua integração no teatro de Gil Vicente. O dramaturgo aproveitou-o, em cerca de duas centenas de vezes (Freire, 1919), cantado, dançado ou recitado nos autos e farsas, possivelmente com cenários apropriados, coreografia variada, indumentária a condizer, maquilhagem ajustada, como era uso no ambiente cénico criado pelo dramaturgo.

Também a dança, tida como uma “arte teatral” no Renascimento, quando acompanhada da componente cerimonial, foi impulsionada pela música mexida e viva dos vilancicos em muitos eventos sociais profanos e religiosos; mas não foi a dança, interpretada no seu ritmo musical, único elemento que tornou o vilancico presente no “teatro renascentista” e, depois, no Barroco. Foram, também, o texto que se cantava e recitava e a temática nele utilizada, sobretudo no sacro-profano do Natal e Paixão, que, com frequência, tentaram os dramaturgos de então.

Não é inteiramente conhecido se a execução dos vilancicos, dos finais do Renascimento e durante o Barroco, continuou a ter algum tipo de encenação e representação idênticas às havidas nas manifestações “teatrais” da Natividade e Paixão, diante do presépio ou do túmulo,

durante os autos e dramas litúrgicos; mas é certo que a sua representação foi conservada no seu original e enriquecida com a entrada de novos figurantes do teatro do Nascimento, que traziam danças características de camponeses e pastores, galegos e ciganos, negros e índios, com acompanhamento instrumental e coreografia própria.

Recorde-se: que, nos finais do século XVI, a representação dos vilancicos substituiu a dos autos pastoris que começaram a ser interditos na Igreja (Ribeiro, 1939); que os motetes religiosos iniciam um rápido declínio em favor do vilancico (Querol, 1970); que as igrejas se enchem de pessoas, devotas ou não, interessadas em ouvir vilancicos novos de carácter sacro-profano e vê-los como espectáculo. Tem de admitir-se que as representações, fora e dentro dos templos, continuaram a utilizar cenários e guarda-roupa enobrecidos, maquilhagem e disfarce condizentes com as personagens, ritmo de dança e coreografia apropriada.

Só assim o vilancico consegue assegurar a presença constante das pessoas nos serviços litúrgicos mais pelo entretenimento motivado pelo seu aparato espectacular e atractivo, que pelo sentimento religioso que lhe é devido, o que leva à crítica de Cerone: “hallanse personas tan indevotas, que (por modo de hablar) non entran en la Yglesia una vez el ano; y las quales (quiça) mucha vezes pierden Missa los dias de precepto, solo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que ay Vilancicos, no ay personas mas devotas en todo el lugar, ni mas vigilantes, que estas.” (Cerone, 1613).

Não há dúvida da relação estreita entre as representações do vilancico e as teatrais, mas, se a houvesse, dissipava-se ao ver-se a inclusão de peças intituladas rondas, bailes, folias, jácaras, diálogos, loas, seguidilhas, enseladas, por exemplo, na colecção de vilancicos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Pelo que foi exposto se conclui da grande implantação do vilancico na área do teatro que, mesmo depois de ser proibido por D. João V, continuou, de algum modo, a estar presente nas figuras cénicas dos presépios e na sua música característica, pelos século XVIII e seguinte.

NA IGREJA

Até ao século XVI as canções profanas eram proibidas de serem cantadas nas igrejas, mesmo as escritas em Latim, sua língua oficial.

O vilancico, escrito em vernáculo e de indole profana, não era admitido no interior dos templos. Fez, contudo, a sua aproximação às cerimónias religiosas durante as Festas Sagradas. É disso exemplo a sua presença na procissão do *Corpus Christi*, de grande solenidade e esplendor, durante o qual os devotos cantavam vilancicos profanos com a intenção de

preencher o tempo vazio de espera da passagem do Senhor, de abrilhantar o cerimonial religioso e terem neste uma presença activa.

Os autos religiosos foram, então, o veículo que o levou ao interior dos templos. É certo que muito contribuiu para a Igreja aceitar esta aproximação do vilancico profano aos actos litúrgicos o facto de os fiéis o terem escolhido e divulgado e, ao mesmo tempo, por ele próprio se revestir de elementos sacros, reminiscências de uma forma popular de devoção de origem medieval. Eles, mais profanos que sacros, fizeram parte dos dramas religiosos, muito em voga no tempo (Brito, 1989).

Os conflitos religiosos, que no século XVI provocam o movimento protestante, obrigam a que os dissidentes da Igreja motivem o povo a aderir à sua causa, escolhendo canções simples, que toda a gente cantava com gosto e na língua que bem conhecia. A Igreja fê-lo, também, para que servissem o culto e louvassem a Deus.

Muitas igrejas adoptam-no nos serviços religiosos, como aproveitaram o simples profano à mistura com partes litúrgicas da Missa e do Ofício. Num e noutro, os eclesiásticos das Igrejas, Catedrais e Mosteiros notaram-lhes virtualidades que contribuíam para elevar o fervor dos fiéis.

Devido à simplicidade do texto e da música, que o tornava acessível aos que o cantavam ou ouviam e a temática que usavam, faziam do vilancico uma canção adequada ao processo de divinização. O povo devoto foi o iniciador da sua contrafacção (Alegria, 1985) e o vilancico, tornado "*à lo divino*", é adoptado nos serviços litúrgicos contra a vontade de eclesiásticos conservadores, que o consideravam impróprio de fazer parte dos actos religiosos. As vozes discordantes não impedem, contudo, a sua entrada na Igreja e a sua presença efectiva nas celebrações das principais festividades litúrgicas, porque vêem nele características que, como afirma Wardropper, "pueden recordar al alma devota la grandies de Dios, pueden proporcionarle un punto de partida para adorar al criador" (Wardropper, 1958: 17 e ss).

O desejo da Igreja em conservar a assistência dos fiéis nos serviços litúrgicos procurou dar a esses serviços um ar de grandiosidade. O vilancico, para conseguir a espectacularidade desejada, é composto com características teatrais que, muitas vezes, iam além do permitido pela Igreja.

A assembleia de fiéis ouvintes torna-se de comportamento ruidoso, irreverente, causado pela interpretação dos vilancicos e pelas cenas cómicas que, frequentemente, os acompanhavam. A Igreja, perante tantos excessos, entendeu que havia interpretações de vilancicos que desvirtuavam o sentido litúrgico dos serviços religiosos, sobretudo das Matinas e que tinham perdido a finalidade de estimular a devoção dos fiéis.

Algumas Igrejas e Capelas, aquelas onde os abusos mais se evidenciavam, proibiram que se cantassem os vilancicos. Outras prescreveram certas orientações para a sua continuidade, impondo-lhes regras rígidas para a sua interpretação, como, por exemplo: “não é decente interromper o Santo Sacrifício da Missa (...) por intrometer nelle chançonetas e vilhancicos (...)” (Constituições do Porto, 1585; cit. in Vasconcelos, 1904: 866)

Do receio, que então se teve, do desaparecimento desta canção, passou-se à certeza da sua sobrevivência com o aparecimento, a partir das primeiras décadas do século XVI, de vilancicos de grande valor e perfeição que retomaram a finalidade de favorecer a devoção de quem tocava e cantava e de quem ouvia.

É evidente que, a seguir à participação eufórica da assembleia dos fiéis, exagerada e desaconselhável pelo uso incorrecto que se fazia dos vilancicos, havia necessidade da sua efectiva dignificação. Não há dúvida que eles retomam uma nova imagem, sobretudo por iniciativa dos exímios compositores do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que o tornam muito solicitado.

Ao efectivar a substituição dos autos e motetes religiosos, o vilancico desenvolve-se e sofre o alargamento da sua forma estrutural sem, contudo, perder as suas características musicais e a sua temática. O povo ouvia-o com prazer e via nele mais variedade e mais expressividade, pelo uso que fazia de instrumental mais rico.

A sua utilização aumenta desmedidamente e torna-se imprescindível em todas as festas de Santos patronos, no cerimonial da Natividade, dos Reis e do Corpo de Deus. Não havia catedral, capela, igreja e mosteiro importantes que o dispensassem e a expectativa dos fiéis, em ouvir vilancicos inéditos, torna-se cada vez mais evidente, agora que ele retoma a temática dos primeiros profanos.

O elemento pastoril e amoroso aparece, em pleno século XVII, não só nos vilancicos profanos, agora chamados “tonos”, mas também nos contrafactados “*à lo divino*” que justificam, por exemplo, o enredo amoroso ousado, quando o envolvimento de pastores e pastoras se dá a caminho do Presépio; quando apresentam de forma alegórica, a Comunhão, alimento espiritual, como um banquete servido com requinte; quando vêem na beleza e virtudes morais da mulher a imagem da Virgem Maria (Nery e Castro, 1991).

A partir de certa altura do século XVII, os vilancicos obrigam-se a repor, na reza das Matinas, o carácter de espectáculo que se perdera, com o desaparecimento das comédias e farsas neles intercaladas.

É agora escrito em conjunto de oito ou nove para servir de entreacto a seguir a cada um dos nove responsórios dos nocturnos das Vésperas.

Os de carácter teatral, em que entravam personagens pitorescas, cantavam-se em diversos dialectos e exibiam-se danças voltando a alguns excessos cómicos, embora menos exagerados que outrora. Os clérigos, que desejavam afastá-lo da Igreja, começaram a argumentar contra a sua permanência nos actos litúrgicos e encontraram, em D. João V, um poderoso aliado para a sua causa pois, também ele, não simpatizava com este género de canção, acabando por proibi-lo no culto da Capela Real e, depois, em todas as igrejas do reino. Estávamos em 1723.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEGRIA, J. A. (1985). *O Ensino e Prática da Música nas Sés de Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- BESSA, R. (2001). *O Vilancico: um género musical de Santa Cruz de Coimbra*. Texto policopiado da Tese de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- BRITO, M. C. (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.
- BRITO, M. C. e CYMBRON, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CERONE, D. P. (1613 - 1969). *EL Mellopeo, tractado de música theorica y pratica*. Bologna: intr. F. Alberto Gallo, Forni Editores.
- DONATO, E. (1929). "Os vilhancicos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – Subsídios para a bibliografia Portuguesa" in *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra X*. Coimbra: pp. 94-144, 384-439.
- FREIRE, A. B. (1919). *Gil Vicente Trovador, mestre de balança*. Porto: Tipografia Empresa Literária e Tipográfica.
- NERY, R. V. e CASTRO, P. F. (1991). *História da Música, (Sínteses da Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- NERY, R. V. (1997). "O Vilancico Português do séc. XVII, um fenómeno intercultural" in *Portugal e o Mundo, o encontro de culturas no Mundo*. Lisboa: coordenação de Salwa El-Shawan Castelo-Branco, Nova Enciclopédia, Publicações D. Quixote.
- NICOLAË DE SANTA MARIA (Dom) (1668). *Chronica da Ordem dos Conegos Regrantes do Patriarca Santo Agostinho*, Lisboa.
- POPE, I. (1980). "Villancico", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols.. Londres: Macmillan Publishers Ltd.
- QUEROL-GALVADÀ, M. (1954). "Villancico", in *Diccionario de la Musica Labor*, Tomo II, Barcelona.
- QUEROL-GALVADÀ, M. (1970). *Polifonia profana canciones Españoles del siglo XVII*. Barcelona: Instituto Espanol de Musicologia.
- REMÉDIOS, J. M. (1923). *Vilancicos – miscelânea*. Lisboa: Libreria Lumen.
- RESENDE, G. (1516). *Cancioneiro Geral*. Coimbra: edição de A. J. Gonçalves Guimarães, Imprensa da Universidade, 1910/13.
- RIBEIRO, M. S. (1939). *Presépios, Vilancicos de Barro – Música do Natal Português*. Lisboa: Editorial Império (extr. de "Ocidente", vols. VI e VII).

- STEVENSON, R. (1976). *Vilancicos Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (Portugaliae Musica, Série A – XXIX).
- VASCONCELOS, C. M. (1904). *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- VILLANUEVA, C. (1994). *Los Villancicos Gallegos*. La Coruña: Fundación "Pedro Barrié de la Maza".
- WARDROPPER, B. (1958). *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristandad occidental*. Madrid: Revista do Occidente.